THE QUEEN'S DELIGHT

ENGLISH SONGS AND COUNTRY DANCES OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FRANÇOIS LAZAREVITCH

MENU

› TRACKLIST
› TEXTE FRANÇAIS
› ENGLISH TEXT
› DEUTSCH KOMMENTAR
› SUNG TEXTS

THE QUEEN'S DELIGHT

1.	SONG: *BONNY KATHERN LOGGY*	*4'12*
2.	BELLAMIRA	AFTER **SOLOMON ECCLES (1618-82)** GREENSLEEVES	**JAMES OSWALD (1710-69)**	*3'30*
3.	SONG: *THE WITTY WESTERN LASSE*, TO THE TUNE CALLED *THE BEGGAR BOY*	*5'29*
4.	EMPEROR OF THE MOON – ORMOND HOUSE	*3'25*
5.	SONG: *HOW VILE ARE THE SORDID INTRIGUES*	**HENRY PURCELL (1659-95)**	*2'58*
6.	SEFAUCHI'S FAREWELL	AFTER **HENRY PURCELL**	*5'09*
7.	SONG: *AN ITALIAN AYRE* (*FUGGI, FUGGI, FUGGI*) | AFTER **HENRY LAWES (1595-1662)**	*4'22*
8.	NOBODY'S JIG – BLACK AND GREY – WHERE WILL OUR GOODMAN LIE – MAIDEN LANE	*4'20*
9.	SONG: *DRIVE THE COLD WINTER AWAY*	*4'40*
10.	JOHN COME KISS ME NOW, VARIATIONS BY **THOMAS BALTZAR (*c.*1630-63)**, **CHRISTOPHER SIMPSON (*c.* 1605-69)**, **DAVIS MELL (1604-62)**, **SOLOMON ECCLES**	*6'21*
11.	SONG: *WHEN DAPHNE FROM FAIR PHOEBUS DID FLY*	*4'37*
12.	SCOTS RANT – ARGIERS, VARIATIONS AFTER **JACOB VAN EYCK (1590-1657)**	*4'55*

› MENU

13. SONG: *MR LANE'S MAGGOT* *2'53*

14. THE LORD MONK'S MARCH | **HENRY PURCELL**
HEY TO THE CAMP | **JAMES OSWALD** *3'18*

15. SONG: *A LAD OF THE TOWN* | AFTER **HENRY PURCELL** *3'36*

16. SONG: *BACCHUS'S HEALTH*, ON THE TUNE *PAUL'S STEEPLE*,
VARIATIONS PUBLISHED BY **JOHN PLAYFORD** AND **JOHN WALSH** *4'30*

TOTAL TIME: 68'20

The melodies are mainly compiled from the twenty or so successive editions
of the *English Dancing Master* published between 1651 and 1728 by John Playford (1623-86)
Arrangements and adaptations: François Lazarevitch
Variation for violin of *An Italian Ayre*: David Greenberg

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FIONA MCGOWN MEZZO SOPRANO
ENEA SORINI BARITONE, PERCUSSION, DULCIMER
FRANÇOIS LAZAREVITCH FLUTES, SMALL-PIPES, CONDUCTOR
DAVID GREENBERG VIOLIN
LUCILE BOULANGER VIOLA DA GAMBA
ÉRIC BELLOCQ LUTE, CITTERN
MARIE BOURNISIEN TRIPLE HARP

WITH **NICK SCOTT** TENOR [16]
OLIVER POSTIC, IVAR ANDREAS HERVIEU, DAVID KOH, ENEA SORINI, FRANÇOIS LAZAREVITCH CHORUS [16]

› MENU

BALLADES ET CONTREDANSES
PAR NAÏK RAVIART

En s'attachant aux ballades et contredanses anglaises des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Les Musiciens de Saint-Julien nous immergent musicalement au cœur de la société anglaise du temps, au sein même de ce qui infuse, imprègne, nourrit la sensibilité du pays. Que les unes soient chantées, que les autres, souvent sur les mêmes airs, soient jouées aux instruments dans les bals ne les empêche pas de ressortir au même esprit, sinon au même genre.

Si la musique savante – dont les opéras italiens tant prisés des connaisseurs – concentre ses principaux adeptes à Londres et dans les grandes villes du pays, le répertoire des ballades et celui des contredanses, lui, irrigue la société anglaise tout entière. De la première aristocratie au moindre domestique, du petit artisan au dernier laboureur, du haut en bas de l'échelle sociale et sur la totalité du territoire, ces répertoires, quelque incarnation originale puissent-ils prendre, sont un bien commun.

Il y a diversité des ballades – disparité de leur origine, modalités hétérogènes de leur transmission, pluralité de leur nature. On sait le rôle qu'ont joué dans leur diffusion les *broadside ballads*, ces feuilles volantes qui, relayant les répertoires anciens ou en proposant de nouveaux, se vendent dans les rues des villes ou les foires des campagnes. Instruments majeurs d'une propagation, elles le sont aussi à quelque titre d'une uniformisation. C'est que le polymorphisme des mélodies et des textes jusqu'alors souvent porté par tradition orale peut désormais à tout instant se voir opposer une norme écrite.

À côté des ballades connues de tous en surgissent de nouvelles. Leurs auteurs ? Les plus grands. Purcell est pourvoyeur prisé. Les paroles ? Des lettrés s'en chargent, au premier chef d'Urfey, qui compilera ses œuvres dans *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy* entre 1698 et 1720. Les airs anciens deviennent timbres et accueillent sans cesse des paroles nouvelles, qu'il s'agisse de

louer tel Grand – ainsi la ballade qui louange en 1666 le duc d'Albemarle sur l'air de *St Georges* et que Pepys juge parfaitement « ridicule », quoique lui-même collectionne les *broadside ballads* –, de décrier tel autre, de chanter le vin, l'amour, le temps de Noël ou la venue du printemps.

Qui chante les ballades ? Tout le monde. Grands de la cour, *squires* provinciaux, petit peuple citadin ou campagnard. Les Londoniens – dont Pepys, amené par ses charges à l'Amirauté à traverser presque journellement la Tamise – évoquent les chants entendus dans les barques et les bateaux, entonnés par ceux qui travaillent comme par ceux qui sont en partie fine.

Drury Lane, théâtre royal, fait sien ce répertoire, au grand dam de son directeur, qui s'est vainement efforcé d'y introduire ce qu'il appelle de la « bonne musique ». « Il n'y a jamais eu ici de meilleure [musique] que les ballades, déplore-t-il. *Hermitt Poore* et *Chevy Chase*, voilà tout ce que nous ayons jamais eu […], ce qui prouve que nous sommes encore des barbares. » La popularité du répertoire est telle que l'on va bientôt voir, avec *The Beggar's Opera* de John Gay, des ballades mises bout à bout parodier l'opéra classique.

Entre ballades et contredanses, il y a consanguinité. Nombre des secondes empruntent leurs airs aux premières, les titres gardant trace de la dette. Le *Dancing Master*, recueil de contredanses dont la publication s'échelonne de 1651 à 1718, en multiplie les exemples. Rappelons que *country dance* signifie « danse du pays » et non « danse de la campagne », la contredanse étant régionalement un bien commun à l'aristocratie et aux ruraux avant qu'Elizabeth ne l'intronise à la cour dans les toutes premières années du XVII^e^ siècle. C'est donc en toute cohérence que Charles II pourra qualifier plus tard de « *the old dance of England* » la contredanse qu'il réclame aux musiciens pour faire suite aux branles, courantes et danses françaises qui ont ouvert le bal.

À l'inverse, la contredanse est parfois première, et des paroles ne s'y ajustent qu'ensuite. C'est le cas de *Mr Lane's Maggot*, composition d'un maître à danser réputé. La danse connaît le succès (au point, comme les autres contredanses de cet auteur, *Mr Lane's Minuet* et *Lane's Trumpet Minuet*, de gagner la France sous le nom de *Rigaudon anglais*). Playford, qui la publie en 1695, la fait suivre des paroles que Thomas d'Urfey y a ajustées, sorte de *call* censé guider les danseurs : « *Cast off, Tom,*

behind Johnny, / Do the same, Nancy / Trip in between / Little Dicky and Jane / And set in the second Row / Then, then cast back you must too.» Quoiqu'appropriées aux évolutions, ces injonctions plaisantes et pleines d'allant ne nous permettraient pas de danser aujourd'hui cette danse sans le sobre énoncé de Playford en regard.

C'est souvent des théâtres que rayonnent initialement airs et contredanses, que ces dernières soient intégrées à l'action, fournissent aux intermèdes ou soient composées dans le sillage d'un succès. C'est le cas dans ce disque pour *How vile are the sordid intrigues*, d'après la pièce de d'Urfey *The Marriage-Hater Match'd*, et pour *Emperor of the Moon* d'après la farce d'Aphra Behn.

La diversité chorégraphique initiale des contredanses – dispositifs en cercle, carrés à quatre, à six, à huit, agencements particuliers des danseurs – va disparaître peu à peu en même temps que s'effacera des *longways for as many as will*, désormais seuls maîtres du bal, l'ancienne trilogie *Lead/Sides/Arms*. C'est donc, début XVIII^{e}, non plus sous les pieds des danseurs mais sous les doigts et dans le chant des musiciens seulement que survivent, comme ils le font aussi dans ce disque, *Argiers*, *The Beggar Boy*, *Daphne* et *Paul's Steeple.*

Bien commun à tous les milieux, les contredanses peuvent à l'occasion les réunir. « À la campagne, rapporte Béat de Muralt, lorsque la compagnie ne se trouve pas assez nombreuse, ils ne font pas de façon d'employer de leurs domestiques pour rendre le nombre complet. » L'étonnante popularité et circulation dans toutes les couches de la société d'œuvres musicales et chorégraphiques, pour partie savantes, pour partie d'inspiration populaire, tiennent au jeu social anglais très particulier, sorte de *melting pot* où les Grands – sans mésestimer leur éventuelle arrogance – et le peuple « ne dédaignent pas, dit encore Béat de Muralt, de prendre [leur plaisir] en commun ».

« LE TRAVAIL EST À LA FOIS RÉFLEXION ET COMMUNICATION AVEC LE PUBLIC, LA SCÈNE – L'ÉMOTION VRAIE ET DIRECTE, DONT CES MÉLODIES SONT UN VECTEUR PRIVILÉGIÉ »

PAR FRANÇOIS LAZAREVITCH

VOUS ÊTES FAMILIER DE CES MUSIQUES D'ANGLETERRE, D'ÉCOSSE ET D'IRLANDE. QU'Y PUISEZ-VOUS À CHAQUE NOUVEAU PROGRAMME ?

J'aime énormément le travail de préparation d'un projet tel que celui-ci, me plonger dans un univers musical, surtout quand il me donne la sensation de pouvoir goûter un peu du quotidien des hommes du passé. Pour moi, la musique est un moyen de se connaître et de s'ouvrir à l'émotion, c'est-à-dire à ce qui nous connecte les uns aux autres. Ces musiques ont chacune leur identité particulière, et ont aussi une porosité, des influences réciproques. Je reste fasciné par la force évocatrice de mélodies apparemment si simples. En tant qu'interprète, cela me nourrit énormément : le travail est à la fois réflexion consistant à mettre chaque note à sa place et à garder cette souplesse qui fait véritablement tournoyer la danse, et communication avec le public, la scène – l'émotion vraie et directe, dont ces mélodies sont un vecteur privilégié. Alors la musique n'a plus d'âge.
Ce répertoire est fondateur et a essaimé dans toute l'Europe aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Tant dans les répertoires savants que traditionnels, on en ressent l'influence. En m'y intéressant à une époque, j'ai eu la chance d'accompagner des stages et des ateliers de danse, en particulier ceux animés par Naïk Raviart, de jouer pendant plusieurs heures pour des personnes qui apprenaient la danse, de m'imprégner du mouvement. J'étais passionné de reprendre encore et encore, en cherchant

toujours la justesse du tempo et du mouvement. Jouer *seul* pour la danse est un exercice très exigeant, car à la moindre faiblesse on fragilise toute la danse et les danseurs. Le répertoire de ce programme a été pensé pour l'écoute, mais l'imprégnation de l'énergie de la danse lui donne un intérêt supplémentaire.
Nous avions mis plusieurs années à peaufiner *For ever Fortune*, notre premier programme autour de ces musiques. Nous étions alors, en France, parmi les premiers à jouer ce type de musiques, il fallait trouver notre chemin, faire les bonnes rencontres, se familiariser avec les musiciens… Aujourd'hui, les choses prennent corps plus rapidement, nous avons des habitudes de jeu entre musiciens, qui ont été expérimentées sur tout un tas de répertoires. Ce disque est aussi l'association des idées, des propositions, des connaissances de chacun.

CES MUSIQUES ONT ÉTÉ SI POPULAIRES QU'ELLES ONT TRAVERSÉ LA MANCHE…

Oui, un maître de danse appelé André Lorin s'est rendu en Angleterre en 1685, et en a rapporté un grand nombre de contredanses, dont il a consigné une partie dans deux manuscrits. L'esprit de jeu et de liberté qui règne dans la contredanse a vite conquis la jeune aristocratie. C'est ainsi que rapidement, de nombreux airs anglais sont passés dans le répertoire français, avec leurs titres francisés, et qu'une contredanse française est apparue, fruit de l'apport britannique greffé sur la tradition française. Il est intéressant de noter que parmi nos premiers projets figurent à la fois *For ever Fortune* et *À l'ombre d'un ormeau*. Chacun de ces programmes est consacré à la contredanse, le deuxième s'insérant totalement dans le tableau des musiques d'Angleterre, car il en est le pendant français. Ces ramifications sont essentielles pour moi, elles font toute la cohérence de notre travail.
Pour construire le programme *The Queen's Delight*, je suis parti des mélodies compilées par John Playford à partir de 1651 dans son *English Dancing Master*, mais avec la volonté d'ouvrir aux autres sources dans lesquelles nous retrouvons ces mêmes mélodies – notamment toutes les variations

pour la flûte à bec ou pour le violon, extrêmement virtuoses, qui ont été publiées en Angleterre autour de 1700 ou en Hollande au XVII^{e} siècle. Nous avons aussi composé nos propres variations, dans ce même esprit. Il y a aussi, bien sûr, les chansons : parfois, certains airs à la mode ont été réemployés pour la danse, et, à l'inverse, des mélodies instrumentales que tout le monde avait en tête sont devenues des timbres, sur lesquels de nombreux textes ont été écrits. À tout cela, j'ai ajouté deux belles mélodies lentes, *Sefauchi's Farewell* et *A Lad of the Town*, qui figurent toutes deux parmi les pièces attribuées à Purcell (sans qu'il soit spécifié s'il en est vraiment l'auteur ou simplement l'arrangeur) dans *Musick's Hand-Maid* (1687-1689) publié par Playford, *How vile are the sordid intrigues*, chanson composée par Purcell pour le théâtre, publiée par Thomas d'Urfey dans *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy* (recueil d'où j'ai extrait une partie des textes des chansons de ce disque), ainsi que *Where will our Goodman lie*, une version écossaise pour cornemuse de *Black and Grey* extraite du manuscrit Bowie (vers 1695). On peut dire que ce programme rassemble des « tubes » de l'époque, que tout le monde avait en tête. Les dix-huit éditions du *Dancing Master* témoignent du renouvellement de ce répertoire et de sa constante adaptation au goût du jour.

COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ AVEC FIONA MCGOWN ET ENEA SORINI ?

Fiona et moi avons appris à nous connaître à l'occasion de ce projet et avons plus particulièrement affiné le swing, cet aspect indispensable à ressentir et à traduire dans la musique. Elle s'est tout de suite remarquablement intégrée à l'équipe, tant sur le plan musical que scénique. Enea est un chanteur assez atypique, que je connais et apprécie depuis longtemps : il est percussionniste, joue du tympanon, connaît très bien les musiques anciennes tout en étant très ouvert à des styles de musiques plus actuelles. J'aime beaucoup partager ces musiques avec eux.

ON RESSENT AUSSI UN VRAI PLAISIR DES TIMBRES, NOTAMMENT DANS LA RICHESSE DES CORDES – FROTTÉES, PINCÉES OU FRAPPÉES…

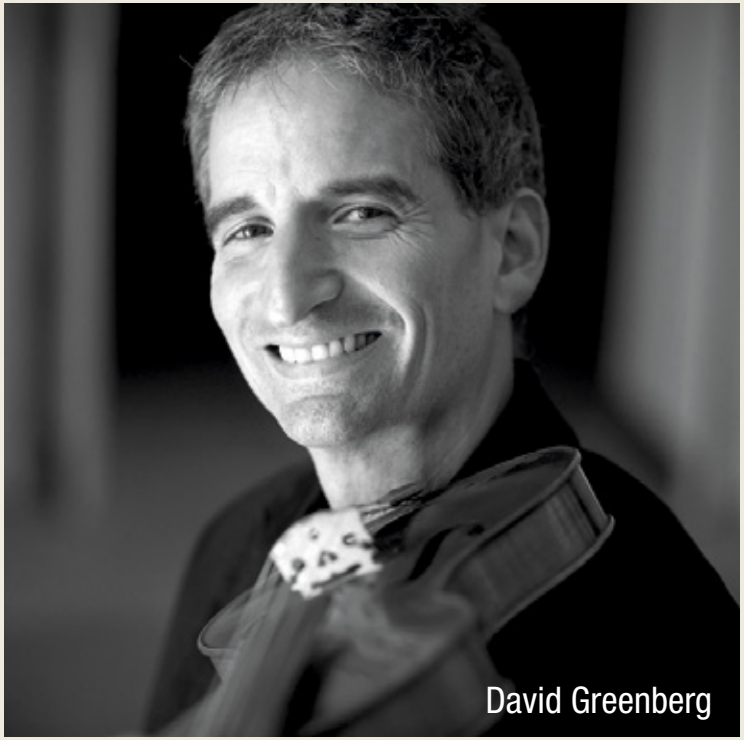
Une chose est essentielle pour moi : le plaisir de jouer avec d'autres musiciens. J'apprécie un musicien pour son sens du phrasé et son écoute, mais aussi pour la richesse des timbres qu'il apporte à l'ensemble. Nous avons effectivement une belle diversité dans les cordes, particulièrement intéressante dans l'association des cordes en métal (tympanon et cistre) et des cordes en boyau (harpe, violon et viole). Ce sont des instruments qui nous font immédiatement partir ailleurs. Ces instruments sont cohérents avec le style, et la pratique de diversifier les instruments était courante à l'époque (*broken consorts*). Cela nous permet de varier les plaisirs, les atmosphères, les couleurs, de faire ressortir les mélodies différemment. C'est ce vers quoi nous avons tendu, afin que ce « plaisir de la reine » soit partagé par tous.

Propos recueillis par Claire Boisteau le 7 février 2020

Marie Bournisien

Éric Bellocq

Lucile Boulanger



David Greenberg

Fiona McGown

Enea Sorini

BALLADS AND COUNTRY DANCES
BY NAÏK RAVIART

In focusing on English ballads and country dances of the 17th and 18th centuries, Les Musiciens de Saint-Julien take us right to the musical heart of English society of the time, to the source of everything that infused, permeated, and nourished the nation's sensibility. The sung ballads and the dances played at festive balls are just two different aspects of the same spirit and style.

While serious musicmaking – such as the Italian operas so highly-prized by the connoisseurs – was concentrated, as were its devotees, in London and the other major cities, the repertoire of ballads and country dances enlivened the whole of English society. From the highest nobility to the lowest servant class, from the small craftsman to the meanest labourer, up and down the social ladder and all over the country, this fund of song and dance was held in common, regardless of whatever new and original form it might take.

There is great diversity in the ballads – in their origin, the various ways they had been transmitted, and their wide-ranging nature. An important role was played by the broadside ballads, loose sheets of paper containing songs old and new, hawked in the city streets or at country fairs. They were a means of propagation – but also of standardization, as they imposed a written norm on the myriad variants of the melodies and texts previously spread by oral tradition.

Alongside well-known ballads, new ones sprang up. Among their authors were the greatest living composers, including the highly-prized Henry Purcell; while the words were supplied by literary wits, chiefly by Thomas d'Urfey, who compiled his verses in *Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy* between 1698 and 1720. The old tunes were constantly being set to new verses, e.g. to acclaim some great man of the moment, such as the ballad of praise for the Duke of Albemarle published in 1666 to the tune *St George* – Pepys thought it 'ridiculous', though he himself collected broadside ballads that lampooned individuals, or sang of wine, love, Christmas or the coming of spring.

The ballads were sung by all and sundry: the nobles at court, the provincial gentry, the ordinary people of the city and countryside. Londoners – such as Pepys, whose duties at the Admiralty led him onto the Thames almost daily – could hear the songs of those working on board barges and ships, as well as the singing of citizens taking their pleasure on the water.

The Theatre Royal in Drury Lane also adopted this repertoire – to the great chagrin of its director, who was vainly trying to introduce what he called 'good music'. 'There's never been any better music here than ballads,' he complained. '*Hermitt poore* and *Chevy Chase* – that is all we have ever had, […] showing that we are still barbarians.' Yet the popularity of this repertoire was such that it led to John Gay's *The Beggar's Opera*, in which ballads are strung together in a parody of classical opera.

There is an affinity between ballads and country dances. Quite a few of the latter borrow their tunes from the former, the dance titles marking their origin: *The Dancing Master*, a collection of country dances that appeared between 1651 and 1718, contains many such examples. We need to bear in mind that 'country dance' means 'a dance of the country' (i.e. the nation), and not a 'dance of the countryside': for the country dance was a common pursuit of both the aristocracy and the rural community well before Queen Elizabeth installed it at court at the very beginning of the 17th century. It was therefore entirely consistent of Charles II to hail the country dance as 'the old dance of England', requesting the musicians to play it as a follow-up to the branles, courantes and French dances that had opened the ball.

Conversely, sometimes the country dance preceded the ballad, and the words came later. Such is the case with *Mr Lane's Maggot*, a tune composed by a dancing master of some renown. The dance enjoyed much success – like others by the same man, *Mr Lane's Minuet* and *Lane's Trumpet Minuet* – to the extent of becoming known in France under the title *Rigaudon anglais*. Playford published it in 1695, giving it specially adapted words by d'Urfey, a sort of call to guide the dancers: '*Cast off, Tom, behind Johnny, / Do the same, Nancy / Trip in between / Little Dicky and Jane / And set in the second Row / Then, then cast back you must too.*' Though these amusing and spirited

instructions certainly follow the movements of the dance, we could not reproduce it today if Playford had not given more straightforward guidance as well.

The theatres were often the initial stimulus for the spread of songs and dances, either integrated into the plot, or as intermezzi, or composed in the wake of a stage hit. Examples on this disc are *How vile are the sordid intrigues*, from d'Urfey's comedy, *The Marriage-hater Match'd*, and *Emperor of the Moon*, from the farce by Aphra Behn.

Gradually the differentiated choreography of country dances disappeared, with the dancers no longer being variously arranged in a circle, or in squares of four, six or eight, instead being replaced by 'longways for as many as will', and by the traditional threefold 'Lead/Sides/Arms'. By the beginning of the 18th century it was no longer the dancers' feet, but the fingers of the musician and the voices of the singers that kept the memory of tunes such as we hear on this disc: *Argiers*, *The Beggar Boy*, *Daphne*, and *Paul's Steeple*.

As the common property of all the classes, the country dance could often be an occasion for bringing them together. 'In the countryside', reported Béat de Muralt, a Swiss travel writer of the time, 'if the company is not numerous enough, they do not stand on ceremony, but get their servants to make up the necessary numbers'. The astounding popularity and widespread reach into all corners of society of musical compositions and dances, some more sophisticated, some inspired by folk tradition, contributes in no small measure to the English social game, as a sort of melting pot where – without denying possible feelings of snobbishness – the nobility and the people, as Béat de Muralt wrote, 'do not disdain to take their pleasure together, in common'.

‘THE WORK INVOLVES DELIBERATION, BUT ALSO COMMUNICATION WITH THE AUDIENCE AND THOSE ON STAGE – IT IS A GENUINE IMMEDIACY OF FEELING, AND THESE MELODIES ARE ITS NATURAL VEHICLE’
BY FRANÇOIS LAZAREVITCH

YOU EVIDENTLY KNOW THE TRADITIONAL MUSIC OF ENGLAND, SCOTLAND AND IRELAND REALLY WELL. WHAT IS IT THAT YOU FIND IN THIS MUSIC FOR EACH NEW PROGRAMME OF YOURS?

I really love the preparation work that goes into a project like this one, immersing myself in a whole musical world, particularly when it gives me a flavour of the everyday life of past generations. For me, music is a way of knowing oneself, of opening oneself to feelings, to what it is that connects us with each other. Each of these musical traditions has its own individual identity, but there is also a degree of porosity, of mutual influence. I am always fascinated by the evocative power of such apparently simple melodies. As a performer, I find it enormously sustaining: the work involves a constant deliberation about how to put each note in its proper place, but at the same time retains this flexibility that is the true impulse of the dance, communication with the audience, with the others on stage – it is a genuine immediacy of feeling, and these melodies are its natural vehicle. And so the music becomes ageless.
This repertoire was foundational: in the 17th and 18th centuries it spread through the whole of Europe, and its influence can be heard in both classical and traditional repertoires. Whenever I’ve become interested in a particular period, I’ve been fortunate in being able to accompany dance

courses and workshops, particularly those led by Naïk Raviart, playing hours on end for people learning the dance, immersing myself in its physical movements. I loved playing the music over and over again, continually searching for the exact tempo and movement. Playing *solo* for the dance is a very demanding exercise, where even the tiniest fault can throw the entire dance and the dancers out of joint. While our repertoire for this programme has been planned for the ear, being imbued with the energy of the dance gives it added value.
We took several years to fine-tune our first programme, *For ever Fortune*, around this music. In France, back then, we were among the very first to play this kind of music, we had to find the right path, meet the right people, get to know the musicians… These days, things take shape more quickly, as we have now adopted the reactive performing habits of musicians who have experimented with a whole heap of different repertoires. This CD is also about bringing together each individual musician's ideas, suggestions, and knowledge.

THESE PIECES WERE SO POPULAR, THEY EVIDENTLY CROSSED THE ENGLISH CHANNEL…

Yes, in 1685 a French dancing master by the name of André Lorin visited England, bringing back a large number of country dances, and copying some of them into two manuscripts. The spirit of playful freedom permeating the country dance rapidly won over the young French aristocracy. This is how many English tunes passed into the French repertoire with gallicised titles. A French 'contredanse' came into being, imported English tunes being grafted onto French musical tradition. Interestingly, among our first projects were – simultaneously – *For ever Fortune* and *À l'ombre d'un ormeau* (*In the shade of the elm*). Both these programmes are devoted to the country dance: the latter one is still entirely part of the English musical picture, as its French pendant. I find such inter-connections essential, they are what give our work its consistency.
In building this programme, *The Queen's Delight*, I began with melodies compiled by John Playford in his *English Dancing Master* from 1651 onwards, but I also wanted to access other sources

in which we find the same melodies – particularly all the highly virtuoso variations for recorder and violin published in England around 1700, as well as in 17th-century Holland. We have also composed our own variations, in the same spirit. And of course there are the songs as well: quite frequently popular airs were re-used as dances, and conversely, instrumental tunes that were all the rage were turned into vocal melodies to which a host of different texts were set. I then added two lovely slow melodies, *Sefauchi's Farewell* and *A Lad of the Town*, both of them among pieces attributed to Purcell in *Musick's Hand-Maid* (1687-89) published by Playford – though it is unclear if Purcell is their author or just the arranger. We also have *How vile are the sordid intrigues*, a theatre song by Purcell, published by Thomas d'Urfey in *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy* (a collection from which I took some song texts for this recording), and *Where will our Goodman lie*, a Scottish version for the bagpipe of the tune *Black and Grey* taken from the Bowie manuscript (*c.*1695). In short, this programme gathers together popular hits of the time that everyone knew. The twenty-eight editions the *Dancing Master* went through bear witness to the constant renewal and adaptation of this repertoire to the changing taste of the day.

HOW WAS YOUR COLLABORATION WITH FIONA MCGOWN AND ENEA SORINI?

Fiona and I met and got to know each other for this project, and we concentrated on refining the rhythmic swing, an indispensable quality that has to be felt and realized in musical terms. From the word go she was remarkably well integrated into the team, both musically and on stage. Enea is someone I've known and appreciated for ages – he's a singer who doesn't fit into any type, a percussionist, a dulcimer player, and he knows early music really well, while being open to more contemporary music as well. I absolutely love sharing this music with them both.

ONE CAN ALSO HEAR A REAL SENSE OF DELIGHT IN THE SONORITIES, PARTICULARLY IN THE WEALTH OF STRING SOUNDS – BOWED, PLUCKED OR STRUCK…

For me, one thing is absolutely essential: the delight of playing with other musicians. I can appreciate a musician for his sense of phrasing and the way he listens, but also for the wealth of sounds he brings to the ensemble. We really do have a wonderful variety in the string sounds: particularly attractive is the combination of metal strings, in the dulcimer and cittern, with the gut-stringed harp, violin and viol. These are instruments that immediately carry us off from the here and now, and they are totally consistent with the style and practice of the English 'broken consort' – the diversified instrumental group of the period. It allows us to vary the sense of enjoyment with different atmospheres, colours, different ways of presenting the melodies. This is what we are aiming at, so that everyone can share the 'Queen's Delight'.

Interview by Claire Boisteau, 7 February 2020

BALLADEN UND KONTERTÄNZE
VON NAÏK RAVIART

Mit den Musiciens de Saint-Julien tauchen wir in die englischen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts ein, als Balladen und Kontertänze das musikalische Empfinden des ganzen Landes nährten und prägten. Dass Balladen gesungen, Kontertänze hingegen – oft auf dieselbe Melodie – bei Bällen auf Instrumenten gespielt werden, hindert nicht, dass sie demselben Geist, ja derselben Gattung entspringen.

Während die Liebhaber der ernsten Musik – unter ihnen die Kenner der hochgeschätzten italienischen Opern – vor allem in London und anderen großen Städten des Landes anzutreffen sind, erfreuen Balladen und Kontertänze sich allerorten großer Beliebtheit. In der Hocharistokratie wie bei Dienstboten, an der Spitze der sozialen Hierarchie wie in den Unterschichten des ganzen Lands sind diese Repertoires, in welcher regionalen Variante auch immer, ein gemeinsames Gut.

Aufgrund ihrer unterschiedlichen Herkunft, heterogenen Überlieferungsformen und vielfältigen Natur stellen die Balladen ein höchst diverses Genre dar. Bei ihrer Verbreitung spielten die *broadside ballads*, jene fliegenden Blätter, die in den Straßen der Städte oder auf den Märkten im Lande verkauft wurden, eine große Rolle. Sie brachten auch eine gewisse Vereinheitlichung mit sich, denn den zuvor oft mündlich überlieferten Melodien und Texte kann sich jetzt jederzeit eine schriftliche Norm entgegenstellen.

Neben altbekannten Balladen tauchen neue auf. Wer verfasst sie? Die größten Komponisten. Purcell ist ein geschätzter Lieferant. Wer schreibt die Texte? Literaten widmen sich dieser Aufgabe, allen voran d'Urfey, der zwischen 1698 und 1720 seine Werke in *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy* kompiliert. Alte Melodien werden zu einem Sound, der immer wieder neue Texte transportieren kann, seien es Loblieder auf einen großen Mann (so die Ballade, die 1666 die Melodie von *St. Georges* auf den Herzog von Albermale ummünzt und die Pepys, obgleich selbst Sammler

von *broadside ballades*, „lächerlich“ findet), seien es Schmählieder oder auch solche, die den Wein, die Liebe, die Weihnachtszeit oder den Anbruch des Frühlings zu besingen.
Wer singt diese Balladen? Jedermann. Höflinge, Krautjunker, Stadtbewohner, Bauernvolk. Die Londoner – unter ihnen Pepys, den seine Arbeit im Marineamt nötigt, fast täglich die Themse zu überqueren – loben die Lieder, die, angestimmt von Arbeitern oder Ausflüglern, von Kähnen und Schiffen erklingen. Drury Lane, das königliche Theater, macht sich dieses Repertoire zu eigen, obwohl sein Direktor alles versucht hat, dort heimisch zu machen, was er „gute Musik“ nennt. „Wir hatten hier nie bessere Musik als Balladen“, klagt er. „*Hermitt Poore* und *Chevy Chase*, das ist alles, wozu wir es gebracht haben […], was beweist, dass wir immer noch Barbaren sind.“ Die Popularität dieses Repertoires geht so weit, dass bald schon John Gays *The Beggar's Opera* mit aneinandergereihten Balladen die klassische Oper parodiert.
Balladen und Kontertänze sind eng verwandt. Viele dieser Tänze beziehen ihre Melodien von Balladen; oft noch verrät der Titel diese Herkunft. *The Dancing Master*, eine zwischen 1651 und 1718 erschienene Sammlung, enthält zahlreiche Beispiele dafür. Erinnern wir uns daran, dass die Bezeichnung Kontertanz von *country dance* kommt, was nicht „ländlicher Tanz“ bedeutet, sondern „Landestanz“. Bevor Elisabeth den Kontertanz zu Beginn des 17. Jahrhunderts am Hof einführt, wird er regional von Aristokraten wie von Bauern getanzt. Durchaus zu Recht qualifiziert Charles II. ihn daher später als „*the old dance of England*“; seinen Musikern trägt er auf, im Anschluss an Branles, Courantes und französische Tänze, die den Ball eröffnen, Kontertänze zu spielen.
Umgekehrt ist zuweilen der Kontertanz zuerst da und erhält später erst einen Text – so *Mr Lane's Maggot*, die Komposition eines namhaften Tanzmeisters. Dieser Kontertanz wird so berühmt, dass er zusammen mit anderen Tänzen desselben Verfassers (*Mr Lane's Minuet* und *Lane's Trumpet Minuet*) in Frankreich unter der Bezeichnung *Rigaudon anglais* reüssiert. Playford, der ihn 1695 publiziert, versieht ihn mit einem Text von Thomas d'Urfey, einer Art *call*, der den Tänzern ihren Platz zuweist: „*Cast off, Tom, behind Johnny, / Do the same, Nancy / Trip in between / Little Dicky and Jane / And set in the second Row / Then, then cast back you must too.*“ Obwohl sie den Tanzbewegungen

entsprechen, würden diese lustigen und schwungvollen Anweisungen ohne Playfords nüchterne Miiteilungen nicht ausreiche, das Schrittmuster heute noch korrekt auszuführen.
Oft sind es Theater, die Melodien und Kontertänze zuerst in Umlauf bringen; letztere werden entweder in die Handlung integriert oder liefern Intermezzos. Gelegentlich werden sie auch im Anschluss an einen Bühnenerfolg komponiert; auf der hier vorliegenden Schallplatte gilt dies für *How vile are the sordid intrigues* (nach dem Stück von d'Urfey *The Marriage-hater match'd*) und für *Emperor of the Moon* (nach der Farce von Aphra Behn).
Die anfängliche choreohraphische Vielfalt der Kontertänze – Aufstellungen im Kreis, Karrees von vier, sechs, acht Personen, besondere Anordnungen der Tanzenden – verschwindet nach und nach zugleich mit dem *longways for as many as will*. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts überleben *Argiers*, *The Beggar Boy*, *Daphne*, *Paul's Steeple* nicht mehr in den Schritten der Tänzer, sondern – wie auf dieser Schallplatte – dank der Instrumente der Musiker und in ihrem Gesang.
Die Kontertänze, dieses gemeinsame Gut aller sozialen Milieus, konnten sie manchmal sogar vorübergehend vereinen. Béat de Muralt berichtet: „Auf dem Land steht die gute Gesellschaft nicht an, auf ihre Domestiken zurückzugreifen, wenn sie sonst nicht über die erforderliche Zahl an Tänzern verfügt." Diese erstaunliche Popularität teils ernster, teils volkstümlich inspirierter Musik und ihre Zirkulation in allen Gesellschaftsschichten bewirken, dass englische Aristokraten – trotz ihrer sprichwörtlichen Arroganz – und niederes Volk „nicht verschmähen, sich gemeinsam zu amüsieren", wie Béat de Muralt zu berichten weiß.

„DIE ARBEIT IST ZUGLEICH REFLEXION UND KOMMUNIKATION MIT DEM PUBLIKUM, DER BÜHNE – ECHTE UND DIREKTE EMOTION, DIE DIESE MELODIEN AUSGEZEICHNET WECKEN KÖNNEN“
VON FRANÇOIS LAZAREVITCH

SIE SIND MIT DIESEM AUS ENGLAND, SCHOTTLAND UND IRLAND STAMMENDEN MUSIKREPERTOIRE BESTENS VERTRAUT. WAS SCHÖPFEN SIE BEI JEDEM NEUEN PROGRAMM DARAUS?

Ich bereite mich ungeheuer gern auf ein Projekt wie dieses vor, ich mag es, in ein musikalisches Universum einzutauchen, vor allem, wenn ich dabei das Gefühl habe, etwas vom Alltag der Menschen vergangener Zeit mitzubekommen. Für mich ist die Musik ein Mittel, sich kennenzulernen und sich für Emotionen zu öffnen, das heißt für das, was uns miteinander verbindet. Diese Musikstücke habe alle ihre besondere Identität und zugleich eine gewisse Porosität, sie beeinflussen sich gegenseitig. Die evokative Kraft scheinbar so simpler Melodien fasziniert mich immer von neuem. Als Interpreten regt mich das enorm an: Die Arbeit ist zugleich Reflexion, die darin besteht, jede Note an ihren Platz zu stellen und die Leichtigkeit zu entwickeln, die den Tanz wirklich in Schwung bringt, und auch Kommunikation mit dem Publikum, der Bühne – echte und direkte Emotion, die diese Melodien ausgezeichnet transportieren können. Gelingt das, dann wird die Musik zeitlos.
Dieses Repertoire wurde im 18. und 19. Jahrhundert in ganz Europa rezipiert. In der Ernsten Musik entfaltete es seinen Einfluss ebenso sehr wie in der traditionellen. Eine Zeitlang hatte ich das Glück, Tanzkurse und -ateliers zu begleiten (sie wurden vor allem von Naïk Raviart geleitet)

und stundenlang für Personen zu spielen, die solche Tänze erlernten, und ich konnte von ihren Bewegungen prägen lassen. Es hat mich begeistert, wieder und wieder neu anzusetzen, immer auf der Suche nach dem angemessenen Tempo, der passenden Dynamik. *Als einzelner* zum Tanz aufzuspielen ist eine sehr anspruchsvolle Übung, denn schon bei der geringsten Nachlässigkeit kommen Tanz und Tänzer aus dem Takt. Das Programm dieser Schallplatte wurde für das Ohr entwickelt, aber die tänzerische Energie, die in ihm steckt, macht es noch attraktiver.
An *For ever Fortune*, unserem ersten Programm, in dem es um ein solches Repertoire geht, haben wir jahrelang gearbeitet. In Frankreich waren wir damals unter den ersten, die sich mit ihm beschäftigten, wir mussten unseren Weg finden, die richtigen Kontakte aufbauen, Musiker kennlernen... Heute nehmen die Dinge schneller Gestalt an, als Musiker haben wir Spielgewohnheiten entwickelt, die aus unseren Erfahrungen mit einer ganzen Reihe von Repertoires hervorgegangen sind. Diese Schallplatte ist auch ein Produkt der Ideen, Vorschlägen, Kenntnissen eines jeden von uns.

DIESE MUSIKSTÜCKE WAREN SO POPULÄR, DASS SIE DEN ÄRMELKANAL ÜBERSPRUNGEN HABEN UND NACH FRANKREICH GELANGT SIND…

Ja, ein Tanzmeister namens André Lorin fuhr 1865 nach England und brachte von dort eine große Anzahl an Kontertänzen mit, von denen er einen Teil in zwei Manuskripten festhielt. Das Spielerische, Ungebundene, das im Kontertanz herrscht, hat die junge Aristokratie schnell erobert. So gerieten zahlreiche englische Melodien rasch ins französische Repertoire, mit französierten Titeln, und ein französischer Kontertanz kam auf: Der britische Import schlug Wurzeln in der französischen Tradition. Eins unserer frühesten Projekte kommt sowohl in *For ever Fortune* vor wie in *À l'ombre d'un ormeau*. Beide Programme haben wir dem Kontertanz gewidmet, das zweite fügt sich völlig ins Tableau der englischen Musik ein, denn es ist seine französische Entsprechung. Diese Verzweigungen sind wesentlich für mich, sie machen unsere ganze Arbeit kohärent.

Beim Aufbau des Programms für *The Queen's Delight* bin ich von den Melodien ausgegangen, die John Playford ab 1651 in seinem *English Dancing Master* zusammengestellt hatte, wollte aber auch andere Quellen einbeziehen, in denen dieselben Melodien vorkommen – vor allem all die extrem virtuosen Variationen für Blockflöte oder Violine, die man in England um 1700 oder in Holland im 17. Jahrhundert veröffentlicht hat. Davon haben wir uns auch zu eigenen Variationen inspirieren lassen. Hinzu kommen natürlich die Lieder: Manche Melodien, die gerade in Mode waren, wurden für Tänze benutzt, und umgekehrt hat man Tanzweisen, die jeder im Kopf hatte, mit neuen Texten unterlegt. All dem habe ich zwei schöne langsame Melodien hinzugefügt, *Sefauchi's Farewell* und *A Lad of the Town*, Stücke aus Playfords *Musick's Hand-Maid* (1687-89), die Purcell zugeschrieben werden (ohne nähere Angabe, ob er sie selbst komponiert oder bloß arrangiert hat), und Purcells Lied *How vile are the sordid intrigues*, das er für das Theater geschrieben hat und das Thomas d'Urfey in *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy* veröffentlichte (dieser Sammlung habe ich einen Teil der Liedtexte auf dieser Schallplatte entnommen), sowie *Where will our Goodman lie*, eine schottische Version für Dudelsack von *Black and Grey* aus dem Manuskript von Bowie (um 1695). Man könnte sagen, dieses Programm vereint die „Schlager" der Epoche, die jedermann im Kopf hatte. Die achtzehn Ausgaben des *Dancing Master* zeugen davon, dass das Repertoire ständig erneuert und dem Tagesgeschmack angepasst wurde.

WIE HABEN SIE MIT FIONA MCGOWN UND ENEA SORINI ZUSAMMENGEARBEITET?

Fiona und ich haben uns bei diesem Projekt kennengelernt und insbesondere den Swing verfeinert, einen Aspekt, der unbedingt herausgespürt und in Musik übersetzt werden muss. Sie hat sich sofort bemerkenswert in das Team integriert, auf musikalischer wie auf szenischer Ebene. Enea ist ein ziemlich untypischer Sänger, den ich seit langem kenne und schätze: Er ist Perkussionist, spielt das Zymbal , kennt die Alte Musik sehr gut und ist sehr offen für aktuellere Musikstile. Unsere Zusammenarbeit hat mir viel Freude gemacht.

MAN SPÜRT AUCH EINE WAHRE LUST AN KLANGFARBEN HERAUS, VOR ALLEM WAS DIE STREICHINSTRUMENTE ANGEHT – SIE WERDEN GERIEBEN, GEZUPFT, GESCHLAGEN...

Eins ist wesentlich für mich: die Freude daran, mit anderen Musikern zusammenzuspielen. Und ich schätze an einem Musiker seinen Sinn für Phrasierung und seine Fähigkeit zum Zuhören, aber auch die Klangfarben, die er zusätzlich einbringt. Wir haben wirklich ein schöne Vielfalt bei den Streichinstrumenten, besonders durch die Verbindung von Metallsaiten (Zymbal und Cister) mit Darmsaiten (Harfe, Violine und Viola) – Instrumente, die uns sofort in eine andere Welt versetzen. Diese Instrumente passen zum Stil, und instrumentale Vielfalt war damals eine geläufige Praxis (*broken consorts*). Sie macht es möglich, den Genuss, die Atmosphäre, die Farben zu variieren, die Melodien unterschiedlich herauszuarbeiten. Das war es, worum es uns ging, denn dieses „*Queen's Delight*“ soll ein Genuss für Alle sein.

Aus einem Gespräch mit Claire Boisteau vom 7. Februar 2020

1. BONNY KATHERN LOGGY

TEXT: THOMAS D'URFEY

As I came down the hey Land Town,
There was Lasses many,
Sat in a Rank, on either Bank,
And ene more gay than any;
Ise leekt about for ene kind Face,
And Ise spy'd Willy Scroggy;
Ise spir'd of him what was her Name,
And he caw'd her Kathern Loggy.

A sprightly bonny Gurl sha was,
And made my Heart to rise Joe;
Sha was so fair sa blith a Lass,
And Love was in her Eyes so:
Ise walkt about like ene possest,
And quite forgot poor Moggy;
For nothing now could give me rest,
But bonny Kathern Loggy.

My pratty Katy then quoth I,
And many a Sigh I gave her;
Let not a Leard for Katy die,
But take him to great Favour:
Sha laught aloud, and sa did aw,
And bad me hemward to ge;
And still cry'd out awaw, awaw,
Fro bonny Kathern Loggy.

A Fardel farther I would see,
And some began to muse me;
The Lasses they sat wittally,
And the Lads began to Rooze me:

En traversant le village de montagne,
J'ai vu bien des jeunes filles,
Assises en rang, sur chaque rive,
Dont l'une plus gaie que toutes ;
J'ai cherché un visage aimable,
Et j'ai aperçu Willy Scroggy ;
Je lui ai demandé quel était son nom,
Et il l'a appelée Kathern Loggy.

C'était une belle et gentille fille,
Qui a rempli mon cœur de joie ;
C'était une jeune fille si gaie et si jolie,
Et l'amour était dans ses yeux :
Je marchais comme un possédé,
Et oubliais complètement la pauvre Moggy ;
Car rien ne pouvait me donner de repos,
Si ce n'est la belle Kathern Loggy.

Ma jolie Katy, dis-je alors
En lui faisant bien des soupirs ;
Que nul seigneur ne meure pour Katy,
Mais prends-le en grande faveur :
Elle éclata de rire, et moi aussi,
Et me pria de rentrer à la maison ;
Et continua de crier, laisse, laisse,
La belle Kathern Loggy.

Un peu plus loin j'en vis
Certains qui commencèrent à me moquer ;
Les filles étaient assises d'un air narquois,
Et les garçons se mirent à me provoquer :

› MENU

The Blades with Beaus came down she knows,
Like ring Rooks fro Strecy Boggy;
And four and twanty Highland Lads,
Were following Kathern Loggy.

When I did ken this muckle Trame,
And every ene did know her;
I spir'd of Willy what they mean,
Quo he they aw do Mow her:
There's ne'er a Lass in aw Scotland,
From Dundee to Strecy Boggy;
That has her Fort so bravely Mann'd,
As bonny Kathern Loggy.

At first indeed I needs must tell,
Ise could not well believe it;
But when Ise saw how fow they fell,
Ise could not but conceive it.
There was ne'er a Lad of any note,
Or any deaf young Roguey;
But he did lift the welly Coat,
Of bonny Kathern Loggy.

Had I kenn'd on Kittleness,
As I came o'er the Moore Joe;
Ise had n'er ban as Ise ha dun,
Nor e'er outstankt my seln so:
For I was then so stankt with stint,
I spurr'd my aw'd Nagg Fogey;
And had I kenn'd sha had been a Whore,
I had ne'er Lov'd Kathern Loggy.

Les gaillards et les lurons qu'elle connaissait
[descendirent
Tels des corbeaux de Strathy Bog ;
Vingt-quatre gars de la montagne
Suivaient Kathern Loggy.

Quand j'ai vu cette vaste troupe
Où chacun la connaissait,
J'ai demandé à Willy ce que cela signifiait ;
Ils la rivent tous, dit-il :
Il n'y a pas une fille dans toute l'Écosse,
De Dundee à Strathy Bog,
Qui ait autant d'hommes dans son fort
Que la belle Kathern Loggy.

Au début, je dois dire
Que je ne pouvais le croire ;
Mais quand je vis combien ils étaient
Je ne pouvais ne pas comprendre.
Il n'y avait de garçon notable
Ou de pauvre diable
Qui n'eût troussé les jupons
De la belle Kathern Loggy.

Si j'avais su qu'elle était aussi frivole
En traversant la lande, mon ami,
Je n'aurais jamais fait ce que j'ai fait,
Ni ne me serais épuisé ainsi :
J'étais alors si dépité
Que j'ai éperonné mon vieux cheval, Fogey ;
Si j'avais su qu'elle était une catin,
Je n'aurais jamais aimé Kathern Loggy.

3. THE WITTY WESTERN LASSE

Sweet Lucina, lend me thy ayde,
Thou art my helper, and no other,
Pitty the state of a Teeming maide,
That never was wife, yet must be a mother
By my presage it should be a boy,
That thus lyes tumbling in my belly,
Yeild me some ease to cure my anoy,
And list to the griefes I now shall tell ye.

I was beloved every where,
And much admired for my beauty,
Young men thought they happy were,
Who best to me could shew their duty,
But now alacke, paind in my back,
And cruell griping in my belly,
Doe force me to cry, O sicke am I,
I feare I shall dye, alacke, and welly.

In stead of mirth now may I weepe,
And sadly for to sit lamenting,
Since he I loved, no faith doth keepe,
Nor seekes no meanes for my contenting,
But all regardlesse of my mone,
Or that lyes tumbling in my belly,
And into Swethland now is gone,
He left me to cry, alacke, and welly.

Thus am I to the world a scorne.
My dearest friends will not come nie me,
Shall I then for his absence mourne,
That for his dearest doth denie me,

Douce Lucina, donne-moi de l'aide,
Tu es mon secours, et nul autre
N'a pitié de l'état d'une jeune fille enceinte,
Qui jamais ne fut épouse, mais doit être mère.
Mon présage est que ce sera un garçon,
Qui se vautre dans mon ventre.
Donne-moi un peu de réconfort pour guérir
[mon tourment,
Et entends les plaintes que je vais te dire.

J'étais aimée partout,
Et très admirée pour ma beauté.
Les jeunes hommes pensaient qu'ils étaient heureux,
De pouvoir me montrer au mieux leur respect,
Mais maintenant, hélas, j'ai mal au dos,
Et la douleur me serre le ventre,
Et me force à crier, ah, je suis malade,
J'ai peur de mourir, hélas, trois fois hélas.

Au lieu de joie je peux maintenant pleurer,
Et me lamenter tristement,
Car celui que j'aimais n'est pas fidèle,
Ni ne cherche le moyen de me contenter,
Et, malgré ma plainte,
Ou ce qui se vautre dans mon ventre,
Est parti pour la Suède,
En me laissant crier, hélas, trois fois hélas.

Je suis donc le rebut du monde,
Mes amis les plus chers ne m'approchent pas.
Dois-je donc pleurer l'absence
De celui qui me rejette pour sa très chère ?

No, no, I will not do so,
With patience I my griefe will smother,
And as he hath cozened me
So will I by cunning gull another.

Incontinent to Troy nouant,
For my content, Ile thither hie me,
Where privately, from company,
Obscurely Ile lye where none shall discry me,
And when I am eased of my paine,
And cruell gripings in my belly,
I for a maid will passe againe,
And need not to cry alacke, and welly.

Non, non, je ne le ferai pas,
Avec patience j'étoufferai mon chagrin.
Et comme il m'a trompé,
Par ruse j'en duperai un autre.

Sur le champ j'irai à Troynovant [Londres],
Pour mon plaisir je m'y hâterai,
Et, en privé, loin de toute compagnie,
Dans l'ombre je me tapirai, là où nul ne me décriera ;
Et quand je serai soulagée de ma peine,
Et des cruelles douleurs dans le ventre,
Je passerai de nouveau pour une jeune fille,
Et n'aurai besoin de crier, hélas, trois fois hélas.

5. HOW VILE ARE THE SORDID INTRIGUES

TEXT: THOMAS D'URFEY

How vile are the Sordid Intrigues o' th'Town,
Cheating and Lying perpetually sway;
From Bully and Punk, to the Politick Gown,
With Plotting and Sotting, they waste the day;
All our Discourse is of Foreign Affairs,
The French and the Wars
Is always the Cry,
Marriage alas is declining,
Nay though a Poor Virgin lye Pining,
Ah curse of this jarring, what luck have I?

I thought a young Trader by Ogling Charms,
Into my Conjugal Fetters to bring,
I planted my Snare too for one that lov'd Arms,

Comme sont viles les sordides intrigues de la ville,
Tricherie et mensonge dominent constamment ;
Du maquereau et de la putain à la classe politique,
À comploter et à médire on perd sa journée ;
Nous ne parlons que d'affaires étrangères,
Il n'est question que
Des Français et des guerres.
Le mariage, hélas, décline,
Bien qu'une pauvre vierge se languisse.
Ah, maudites soient ces disputes, quelle chance
[ai-je ?

Je pensais par les charmes amoureux amener
Un jeune marchand dans mes chaînes conjugales.
Je tendis mon piège aussi pour celui qui aimait
[les armes,

But found his Design was another thing:
From the Court Province, down to the dull Citts,
Both Cullies, and Wits
Of Marriage are shye,
Great are the Sins of the Nation,
Ah shame on the wretched Occasion,
Ah Curse of the Monsieur, what Luck have I?

Mais trouvai que son dessein était autre :
Des gens de cour aux tristes citoyens,
Les nigauds comme les esprits
Fuient le mariage.
Grands sont les péchés de la nation,
Honte sur la malheureuse occasion,
Et maudit soit le monsieur, quelle chance ai-je ?

7. AN ITALIAN AYRE

Fuggi fuggi fuggi da questo cielo
Aspro e duro spietato gelo
Tu che tutto imprigioni e leghi
Né per pianto ti frangi o pieghi
Fier tiranno, gel de l'anno
Fuggi fuggi fuggi là dove il Verno
Su le brine ha seggio eterno.

Fuis, fuis, fuis de ce ciel,
Âpre et dur, impitoyable gel,
Toi qui emprisonnes et enchaînes toute chose
Et que les larmes ne font ni plier ni briser,
Orgueilleux tyran, gel de l'année,
Fuis, fuis, fuis là où l'hiver
Sur le givre éternellement trône.

Vieni vieni candida vien vermiglia
Tu del mondo sei maraviglia
Tu nemica d'amare noie
Dà all'anima delle gioie
Messaggera per Primavera
Tu sei dell'anno la giovinezza
Tu del mondo sei la vaghezza.

Viens, viens en blanc, viens en vermillon,
Tu es la merveille du monde,
Toi, ennemie des amers ennuis,
Remplis l'âme de joies,
Messagère du printemps,
Tu es la jeunesse de l'année,
Tu es la beauté du monde.

Vieni vieni vieni leggiadra e vaga
Primavera d'amor presaga
Odi Zefiro che t'invita
E la terra che il ciel marita
Al suo raggio venga Maggio
Vieni con il grembo di bei fioretti,
Vien su l'ale dei zefiretti.

Viens, viens, viens, aimable et beau
Printemps, présage d'amour,
Entends le zéphyr qui t'invite
Et la terre qui épouse le ciel,
Que vienne mai rayonnant.
Viens, les bras pleins de belles fleurs,
Viens sur l'aile des légers zéphyrs.

9. DRIVE THE COLD WINTER AWAY

All hayle to the dayes,
That merite more praise,
Then all the rest of the yeare:
And welcome the nights,
That double delights,
As well the poore as the Peere:
Good fortune attend,
Each merry mans friend,
That doth but the best that he may:
Forgetting old wrongs,
With Carrols and Songs,
To drive the cold winter away.

Tis ill for a mind,
To anger inclind,
To ruminate injuries now:
If wrath be to seeke,
Do not let her thy cheeke,
Nor yet inhabite thy brow.
Crosse out of those bookes,
Malevolent lookes,
Both beauty and youthes decay:
And spend the long night,
In honest delight,
To drive the cold winter away.

This time of the yeare,
Is spent in good Cheare,
Kind neighbours together meet:
To sit by the fire,
With friendly desire,
Each other in love to greet:

Saluez tous les journées,
Qui méritent plus de louanges
Que tout le reste de l'année :
Et accueillez les nuits
Qui doublent les délices
Pour les pauvres comme pour les nobles !
Que la bonne fortune accompagne
L'ami de tout homme joyeux
Qui fait du mieux qu'il peut :
Oubliant les vieux torts,
Avec des chants et des airs,
Pour chasser le froid hiver.

Il est mauvais pour un esprit
Enclin à la colère
De ruminer maintenant les outrages :
Si la colère guette,
Ne lui prête pas ta joue,
Ni ne la laisse habiter ton front.
Raye de ces livres
Les airs malveillants,
Qui gâtent beauté et jeunesse :
Et passe la longue nuit
En honnête plaisir
À chasser le froid hiver.

Ce moment de l'année
Se passe en bonne humeur,
Les aimables voisins se réunissent :
Pour s'assoir près du feu,
Avec le désir amical
De se saluer en toute affection :

Old grudges forgot,
Are put in the Pot,
All sorrowes aside they lay:
The old and the yong,
Doth Caroll his Song,
To drive the cold winter away.

When white-bearded Frost,
Hath threatened his worst,
And fallen from Branch & Bryer:
Then time away calls,
From Husbandry Halls,
And from the good Countrymans fire:
Together to go,
To Plow and to sow,
To get us both food and array:
And thus with content,
The time we have spent,
To drive the cold winter away.

Les vieilles rancunes oubliées
Sont mises en pièces,
Tous les chagrins laissés de côté :
Les vieux et les jeunes,
Chantent cette chanson
Pour chasser le froid hiver.

Quand le gel à barbe blanche
A menacé du pire
Et est tombé des branches et bruyères :
Alors il est temps de quitter,
Les manoirs et les fermes,
Et la cheminée du bon paysan :
Pour aller ensemble,
Labourer et semer,
Et nous trouver nourriture et habits :
Et nous nous réjouirons donc
Du temps que nous avons passé
À chasser le froid hiver.

11. WHEN DAPHNE FROM FAIR PHOEBUS DID FLY

When Daphne from fair Phoebus did fly,
The West wind most sweetly did blow in her face.
Her silken scarf scarce sheltered her eyes.
The god cried, O pity! and held her in chase.
Stay, nymph, stay, nymph, cried Apollo,
Tarry, and turn thee, sweet nymph, stay,
Lion or tiger, doth thee follow
Turn thy fair eyes and look this way.
O turn, O pretty sweet
And let our red lips meet:

Quand Daphné fuit le beau Phébus,
Le vent d'ouest lui soufflait tout doucement au visage.
Son écharpe de soie cachait à peine ses yeux.
Le dieu s'écria : « Pitié ! » et la prit en chasse.
« Reste, nymphe, reste, nymphe, cria Apollon,
Attends et reviens, douce nymphe, reste !
Nul lion ou tigre ne te suit,
Tourne tes beaux yeux vers ici.
Reviens, douce et belle,
Et laisse nos lèvres rouges se rencontrer :

Pity, O Daphne, pity, pity,
Pity, O Daphne, pity me.

She gave no ear unto his cry,
But still did neglect him the more he did moan;
He still did entreat, she still did deny,
And earnestly prayed him to leave her alone.
Never, never, cries Apollo,
Unless to love thou do consent,
But still, with my voice so hollow,
I'll cry to thee while life be spent.
But if thou turn to me,
I'll praise thy felicity.
Pity, O Daphne, pity, pity,
Pity, O Daphne, pity me.

Away like Venus dove she flies,
The red blood her buskins did run all adown,
Her plaintive love she still denies,
Crying: Help, help Diana, and save my renown.
Wanton, wanton lust is near me,
Cold and chaste Diana, aid!
Let the earth a virgin bear me,
Or devour me quick, a maid.
Diana heard her pray,
And turn'd her to a bay,
Pity, O Daphne, pity, pity,
Pity, O Daphne, pity me.

Amazed stood Apollo then,
When he beheld Daphne turn'd as she desir'd.
Accurs'd I am above gods and men,
With grief and lamenting my senses are tired.
Farewell, false Daphne, most unkind,

Pitié, ô Daphné, pitié, pitié,
Pitié, ô Daphné, aie pitié de moi.»

Elle ne prêta pas l'oreille à ses cris,
Et plus il gémissait, plus elle l'ignorait ;
Il la supplia, mais elle refusa toujours,
Et le pria sincèrement de la laisser seule.
« Jamais, jamais, s'écria Apollon,
À moins que tu ne consentes à m'aimer !
De ma voix si caverneuse,
Je passerai le reste de ma vie à t'implorer.
Mais si tu reviens vers moi,
Je louerai ta félicité.
Pitié, ô Daphné, pitié, pitié,
Pitié, ô Daphné, aie pitié de moi.»

Elle s'envole telle la colombe de Vénus ;
Le sang rouge coule jusque sur ses brodequins.
Elle refuse toujours son amour plaintif,
Criant : « À l'aide, Diane, à l'aide, sauve mon renom,
Le désir impur est près de moi,
Froide et chaste Diane, à l'aide !
Que la terre me garde vierge
Ou me dévore sans tarder.»
Diane entendit sa prière,
Et la transforma en laurier,
« Pitié, ô Daphné, pitié, pitié,
Pitié, ô Daphné, aie pitié de moi.»

Apollon resta alors interdit,
En voyant Daphné transformée selon son désir.
« Je suis maudit plus que les dieux et les hommes,
Mes sens sont lassés de souffrir et de pleurer.
Adieu, infidèle et cruelle Daphné,

My love is buried in this grave;
Long have I sought love, yet love could not find,
Therefore this is my epitaph:
This tree doth Daphne cover,
That never pitied lover.
Farewell, false Daphne
That would not pity me;
Though not my love,
Yet art thou my tree.

Mon amour est enterré dans cette tombe ;
J'ai longtemps cherché l'amour sans pouvoir le trouver,
Voici donc mon épitaphe :
« Cet arbre couvre Daphné,
Qui jamais n'eut pitié d'un amant.
Adieu, infidèle Daphné,
Qui n'eus point pitié de moi ;
Tu ne fus pas mon amour,
Mais tu es mon arbre. »

13. MR LANE'S MAGGOT

TEXT: THOMAS D'URFEY

Strike up Drowsie Guts-crapers;
Gallants be ready,
Each with his Lady;
Foot it about
'Till the Night be run out,
Let no ones humour pall:
Brisk Lads now cut your Capers;
Put your Legs to't,
And shew you can do't;
Frisk, Frisk, it away
'Till the break of the Day,
And hey for *Richmond* Ball!
Fortune-Biters,
Hags, Bum-fighters,
Nymphs of the Woods,
And stale City Goods;
Ye Cherubins,
And Seraphins,
Ye Caravans,
And Haradans, In Order all advance:

Jouez, racleurs de boyaux endormis ;
Galants, soyez prêts,
Chacun avec sa dame ;
Tapez du pied
Jusqu'à la fin de la nuit.
Que l'humeur de personne ne défaille.
Joyeux gaillards, faites maintenant vos cabrioles ;
Mettez-y les jambes,
Et montrez que vous pouvez le faire.
Dansez, dansez,
Jusqu'au point du jour,
Hourrah pour le bal de Richmond !
Tire-laine,
Sorcières, maquereaux,
Nymphes des bois,
Et vieilles défraîchies ;
Chérubins,
Et séraphins,
Pigeons,
Et haridelles, avancez tous en ordre :

Twittenham Loobies,
Thistlewoth Boobies,
Wits of the Town,
And Beaus that have none;
Ye Jacobites as sharp as Pins,
Ye Mounsieurs, and ye Sooterkins,
I'll teach you all the Dance.

The Dance
Cast off Tom behind *Johnny*,
Do the same *Nanny*,
Eyes are upon ye;
Trip it between Little *Dickey* and *Jean*,
And set in the Second Row;
Then, cast back you must too,
And up the first Row
Nimbly thrust thro';
Then, then turn about,
To the left or you're out,
And meet with your Love below.
Pass, then cross,
Then *Jack*'s pretty Lass,
Then turn her about, about and about;
And *Jack*, if you can do so too,
With *Betty*, whilst the time is true,
We'll all your Ear commend:
Still there's more
To lead all four;
Two by *Nancy* stand,
And give her your Hand,
Then cast her quickly down below,
And meet her in the second Row;
The Dance is at an end.

Lourdauds de Twittenham,
Nigauds de Thistlewoth,
Esprits de la ville,
Et damoiseaux qui point n'en n'ont ;
Vous les jacobites si vifs,
Et les Monsieurs, et les Bataves,
Je vous apprendrai tous la danse.

La danse
Tom, partez derrière Johnny,
Faites de même, Nanny,
Les regards sont sur vous ;
Passez entre le petit Dickey et Jean,
Et rejoignez le deuxième rang ;
Puis revenez,
Remontez le premier rang
Traversez agilement ;
Puis retournez-vous,
Vers la gauche, ou bien sortez,
Et rencontrez vos partenaires en dessous.
Passez, puis croisez,
Puis la belle jeune fille de Jack,
Faites-la tourner et tourner ;
Et Jack si vous voulez en faire autant,
Avec Betty, tant que vous serez en mesure,
Nous louerons tous votre oreille :
Il reste encore à mener
Tous les quatre ;
Tenez-vous à deux près de Nancy,
Et donnez-lui la main,
Faites-la descendre vite,
Et retrouvez-la au deuxième rang ;
La danse est finie.

15. A LAD OF THE TOWN

TEXT: THOMAS D'URFEY

A Lad o' th' Town thus made his moan,
One Winter Morning early;
Alas, that I must Lie alone,
And Moggy's Bed so near me:
All Night I toss, I turn and sigh,
Nor ever can I close my Eye;
Thinking that I lig so nigh,
The Lass I Love so dearly.

She's all Delight from foot to crown,
And just Eighteen her Age is;
And that she still must lie alone,
My Heart and Soul inrages:
I'd give the World I might put on
Each Morn her Stocking or Shoon,
If I were but her Serving Loon,
I'd never ask for Wages.

If Moggy would but be my Bride,
I'd take no Parents warning;
Nor value all the World beside,
Nor any Lasses scorning:
My Love is grown to such a height,
I prize so much my own delight,
I care not, had I her one Night,
If I were hang'd i' th' Morning.

Un garçon du village se lamentait ainsi,
Tôt un matin d'hiver :
Hélas, je dois m'allonger seul,
Avec le lit de Moggy si près de moi.
Toute la nuit je bouge, me tourne et soupire,
Et jamais je ne peux fermer l'œil
En pensant que je suis si près
De la jeune fille que j'aime si tendrement.

Elle est délice des pieds à la tête,
Et n'a que dix-huit ans ;
Et, de voir qu'elle doit encore dormir seule,
Mon cœur et mon âme enragent.
Je donnerais le monde si je pouvais
Chaque matin lui mettre son bas ou son soulier ;
Si je n'étais que son serviteur
Jamais je ne demanderais de gages.

Si Moggy voulait être mon épouse
Je n'accepterais aucun avertissement des parents ;
Ni n'écouterais tout le reste du monde,
Ou les railleries des jeunes filles.
Mon amour a grandi à une telle hauteur,
Je chéris tellement mon propre plaisir,
Que peu m'importerait, si je l'avais pour une nuit,
D'être pendu au petit matin.

16. BACCHUS'S HEALTH

TEXT: THOMAS D'URFEY

Here's a Health to Jolly *Bacchus*,
Here's a Health to Jolly *Bacchus*,
Here's a health to Jolly *Bacchus*,
I – ho, I – ho, I – ho;
For he doth merry make us,
For he doth merry make us,
For he doth merry make us,
I – ho, I – ho, I – ho,

Come sit ye down together,
Come sit ye down together,
Come sit ye down together,
I – ho, I – ho, I – ho;
And bring more Liquor hither,
And bring more Liquor hither,
And bring more Liquor hither,
I – ho, I – ho, I – ho.

It goes into the Cranium,
It goes into the Cranium,
It goes into the Cranium,
I – ho, I – ho, I – ho.
And thou'rt a boon Companion,
And thou'rt a boon Companion,
And thour't a boon Companion,
I – ho, I – ho, I – ho.

À la santé du joyeux Bacchus,
À la santé du joyeux Bacchus,
À la santé du joyeux Bacchus,
I – ho, I – ho, I – ho;
Car il nous rend gais,
Car il nous rend gais,
Car il nous rend gais,
I – ho, I – ho, I – ho.

Venez vous asseoir ensemble,
Venez vous asseoir ensemble,
Venez vous asseoir ensemble,
I – ho, I – ho, I – ho;
Et apportez plus de liqueur,
Et apportez plus de liqueur,
Et apportez plus de liqueur,
I – ho, I – ho, I – ho.

Elle monte au crâne,
Elle monte au crâne,
Elle monte au crâne,
I – ho, I – ho, I – ho.
Et tu es un bon compagnon,
Et tu es un bon compagnon,
Et tu es un bon compagnon,
I – ho, I – ho, I – ho.

RECORDED IN NOVEMBER AND DECEMBER 2019, SALLE COLONNE, PARIS (FRANCE)
ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION FROM ENGLISH (SPECIAL THANKS TO ROBERT CRAWFORD)
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION FROM ITALIAN
JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION
ACHIM RUSSER GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK
CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR
PLAINPICTURE/JESSICA PRAUTZSCH COVER PHOTO
JEAN-BAPTISTE MILLOT INSIDE PHOTOS P.3, P.14-15,
EXCEPT FIONA MCGOWN PHOTO: JÉRÔME DUPONT

ALPHA CLASSICS
DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FANNY LECLERCQ ADMINISTRATOR

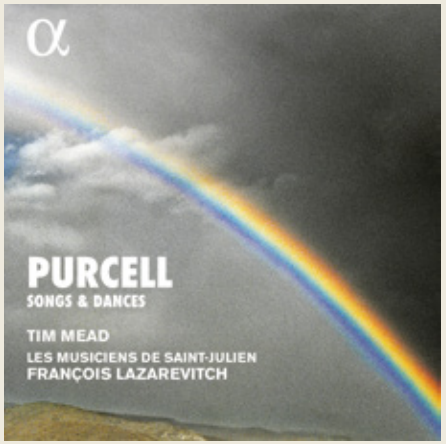
MANY THANKS TO AARON MCGREGOR, CHRISTIAN LAGENFELD AND THE ENTIRE TEAM OF THE LANVELLEC AND TRÉGOR FESTIVAL.
THIS RECORDING COULD NOT HAVE BEEN ACHIEVED WITHOUT THE SUPPORT OF THE REGION OF NORMANDY AND THAT OF ADAMI. ADAMI MANAGES AND PROMOTES THE RIGHTS OF ARTIST-PERFORMERS IN FRANCE AS WELL AS WORLDWIDE, FINANCIALLY SUPPORTING THEIR CREATIVE PROJECTS AND AIDING THEIR DISSEMINATION.
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN ARE SUPPORTED BY THE FRENCH MINISTRY OF CULTURE – DRAC OF NORMANDY AND THE NORMANDY REGION, AND SPONSORED BY CAISSE DES DÉPÔTS. LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN ARE ARTISTS IN RESIDENCE AT THE LANVELLEC AND TRÉGOR FESTIVAL IN BRITTANY (2018-2020).

PRINTED IN AUSTRIA
ALPHA 636
℗ LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN 2020
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2020

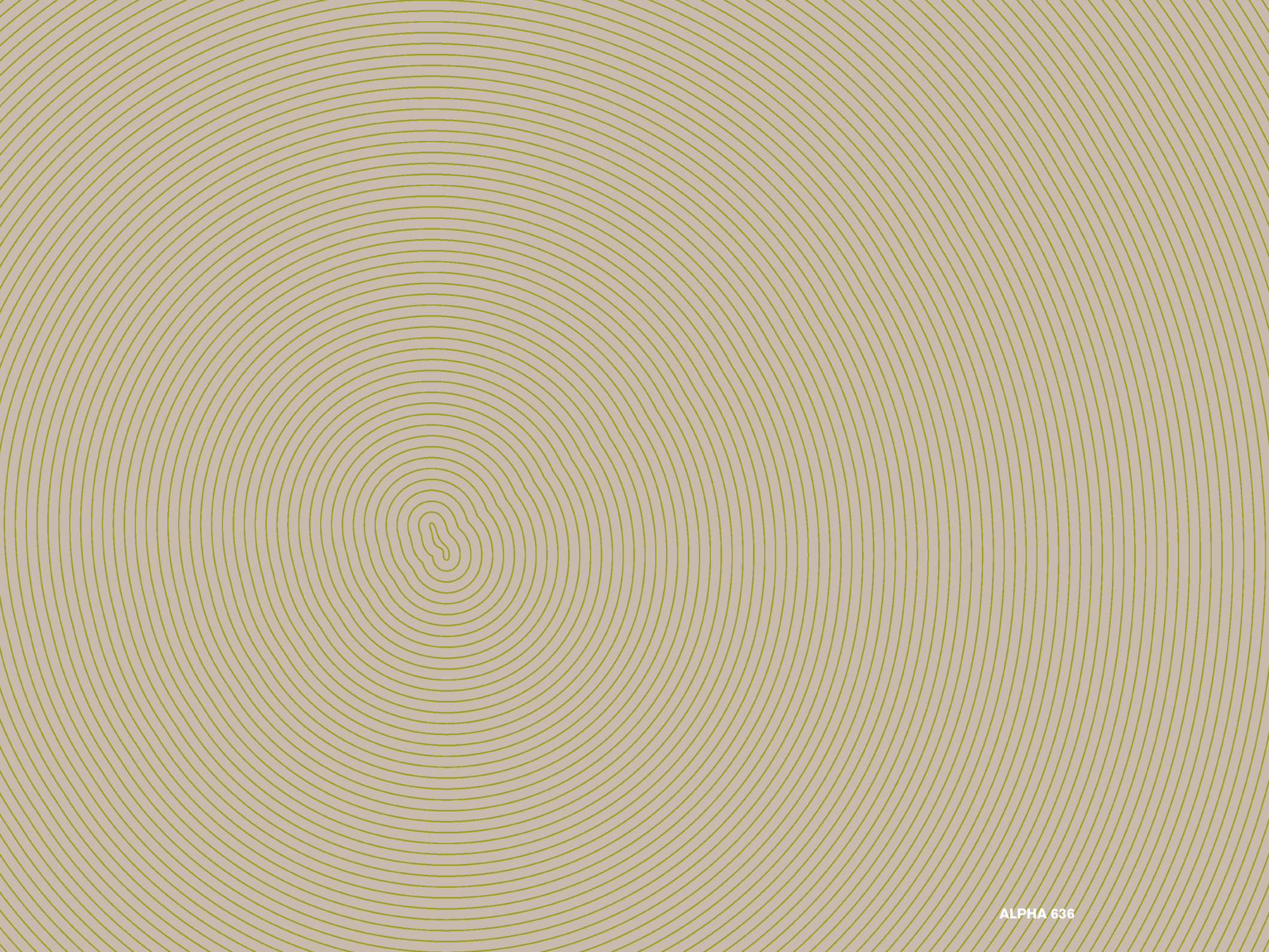
ALSO AVAILABLE

ALPHA 234

ALPHA 281



ALPHA 419


ALPHA 636